



Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

1 | 2005
Théories

L'art, transmission d'un savoir ? Réflexions sur deux moments de transition

Itay Sapir



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/321>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Itay Sapir, « L'art, transmission d'un savoir ? Réflexions sur deux moments de transition », *Images Re-vues* [En ligne], 1 | 2005, document 2, mis en ligne le 01 septembre 2005, consulté le 19 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/321>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'art, transmission d'un savoir ? Réflexions sur deux moments de transition

Itay Sapir

- 1 Il arrive parfois qu'une surcharge de réalisme devienne, pour ainsi dire, quelque peu sur-réaliste. « Painters of Reality » – Les peintres de la réalité – a été le titre, l'année dernière, d'une exposition organisée par le *Metropolitan Museum of Art* à New York et par le *Museo Civico* de Crémone, en Italie. Le sous-titre explicitait, historiquement et géographiquement, ce dont il s'agissait vraiment : « L'héritage de Léonard et de Caravage en Lombardie ».



L'exposition parcourait environ deux siècles de peinture – du début du 16^e à la fin du XVII^e siècles – dans cette région de l'Italie du Nord, et son catalogue présentait en détail les processus et les aléas artistiques en œuvre pendant cette époque.

- 2 Panorama bien fourni et bien documenté de tout un univers de peinture, cette exposition ne se voulait pas révolutionnaire. Et pour cause : si la peinture lombarde n'a pas été traitée de manière exhaustive et approfondie par les historiens de l'art, son positionnement comme précurseur artistique d'un prétendu « réalisme », avec comme apothéose l'art de Caravage, est un sentier battu. Les auteurs du catalogue ne le cachent pas, au contraire : ils se réfèrent constamment à une autre exposition, éponyme, organisée par Roberto Longhi cinquante ans plus tôt. L'état de la recherche, nous disent-ils, justifie bien une révision de « I pittori della realtà in Lombardia », mais l'esprit de cette exposition précédente, ses présupposés et ses conclusions générales, restent valables en 2004 comme elles l'étaient en 1953. Entre temps, la « peinture de la réalité » est restée le cadre conceptuel préféré de l'histoire de l'art, au moins dans ses variantes

institutionnelles, pour « expliquer », « rendre compte » ou bien « interpréter » le phénomène du caravagisme, l'avènement d'une peinture ténébriste dont la nouveauté ne fait pas de doute pour tous ceux qui la regardent¹.

- 3 L'idée générale du catalogue est donc plutôt simple : la peinture de Caravage est la conséquence, presque inéluctable, d'une nouvelle sensibilité apparue en Lombardie tout au long du 16^e siècle ; cette approche de la peinture est nommée parfois « réalisme », parfois « naturalisme », mais dans les deux cas elle suppose une grande attention portée aux détails de la réalité et une imitation fidèle de celle-ci. Les subtilités discursives étoffant cette armature conceptuelle sont hautement parlantes : citons « une tendance à travailler directement à partir des informations naturelles, par une fidélité à la vérité des choses »² ; « Représentation directe, sans médiation stylistique »³ ; « ...reproduction de ce que le peintre voit devant lui »⁴ ; « un naturalisme direct, non-idéalisé, rendu avec une immédiateté impitoyable et une observation aiguë »⁵ et ainsi de suite.
- 4 Ce discours monolithique est intéressant avant tout pour ce qui n'y est pas : une réflexion théorique sur les axiomes servant de base à ce foisonnement d'affirmations savantes. Pourtant, ces non-dits sont fondamentaux, extensifs, et hautement contestables. Résumons-les : il existe, autour de nous, une réalité, et une seule ; tout en étant tridimensionnelle, celle-ci se donne à une imitation directe sur une surface plate, pourvu que l'artiste fasse bien attention à ses détails ; le « style » de la représentation est optionnel, il vient ensuite se greffer sur l'image « pure » si l'artiste, ou son environnement culturel, le veut.
- 5 Admettons que ce résumé soit réducteur et quelque peu caricatural. Plusieurs nuances sont à la disposition de l'historien de l'art qui, au moins depuis quelques décennies, a du mal à accepter l'idée d'un mimétisme artistique « objectif », « sans filtre » et « sans médiation ». La substitution du terme « naturalisme » à celui de « réalisme » en est une, mais la possibilité de considérer le naturalisme comme un simple intérêt pour la nature et pour sa représentation est contredite, par exemple, par l'affirmation de Mina Gregori selon laquelle l'art d'Arcimboldo serait « essentiellement anti-naturaliste »⁶. Après tout, ce peintre très porté sur la représentation de légumes ne peut pas être « naturaliste » puisqu'il crée des combinaisons imaginaires que la réalité ne nous offre pas. Ainsi, nous nous trouvons à nouveau sur le terrain du réalisme et de son absence ; le « naturalisme » s'avère n'être qu'un synonyme de cet autre terme. Parler d'un « effet de réel » ne résout pas non plus le problème, tout au plus cette expression déplace les apories du « réalisme » à un autre niveau ontologique.
- 6 Les problèmes conceptuels du terme « réalisme » sont connus : Daniel Arasse, pour ne citer qu'un historien de l'art, a rejeté l'usage de ce terme pour tout ce qui précède Courbet⁷. Il ne convient donc pas de s'y attarder trop longuement. Cependant, étant donné que de nos jours ce discours est toujours très répandu dans l'histoire de l'art – deux autres expositions, « The Genius of Rome », montée à Londres et à Rome en 2001, et « Caravaggio : the final years » de Naples et Londres en 2005, ont donné lieu à des propos très similaires⁸ – il faudra quand même s'interroger sur sa validité. Ce n'est pas un hasard, soit dit en passant, si les analyses collant à la peinture de cette période l'étiquette du « réalisme » revêtent elles-mêmes un aspect soi-disant « scientifique » et en tout cas affirmatif. Comme l'a montré Michael Ann Holly dans son ouvrage *Past Looking*, les histoires de l'art adoptent souvent la rhétorique des œuvres qu'elles interprètent, comme si les œuvres préfiguraient les mots qui leurs sont consacrés⁹. Dans notre cas, la situation

est plus complexe encore, puisque l'analyse utilise la rhétorique qu'elle attribue à l'œuvre, bien que cette attribution soit tout sauf évidente.

- 7 Un des effets néfastes de toute analyse de l'art en terme de « réalisme » est qu'elle oblige l'historien de l'art à se prononcer sur des questions qui sortent de sa « juridiction ». Les problèmes du réel, de son existence et de son essence sont des problèmes métaphysiques ; ils interrogent le *représenté* tandis que la question essentielle pour tout discours sur l'art est celle de la *représentation*.
- 8 Mais le défaut principal de la dichotomie réalisme/anti-réalisme, la naïveté de ses formulations, anciennes et nouvelles, mise à part, est que son caractère vague la rend peu utile. Cette dichotomie, qui semble parfois être le principe organisateur le plus commun de l'historiographie de l'art occidental, ne fait que compliquer toute description des évolutions stylistiques. La fidélité d'une œuvre à la réalité étant impossible à déterminer, quel autre modèle théorique pourrait nous fournir un cadre plus valable pour décrire et analyser le parcours de l'art européen ? Et, plus particulièrement, comment pourrait-on conceptualiser autrement la révolution caravagesque ?
- 9 La peinture de Caravage, en effet, subit de plein fouet le discours du réalisme, même si par sa nature théâtrale et artificielle, elle ne saurait encore moins que tout autre *corpus* d'œuvres être décrite comme « imitation directe de la réalité ». Cette description se trouve d'ailleurs en contradiction patente avec une autre, d'origine wölfflinienne, qui considère la peinture baroque, dès Caravage, comme le lieu de tous les phantasmes, de toutes les complications artificielles et de toutes les exagérations invraisemblables¹⁰. Mais mieux vaudrait différer la question du réalisme de cette peinture, bien qu'elle soit à mes yeux peu discutable, plutôt qu'essayer de la résoudre par une « preuve ». Le caractère singulier et innovateur de Caravage est ailleurs.
- 10 La question de l'art et de l'information est, tout comme celle de la fidélité descriptive à la réalité, une question de relation entre l'œuvre d'art et son « Autre », tout ce qui y est extérieur. Cependant, utiliser cette question comme critère de distinction stylistique – en l'occurrence, pour rendre compte de ce qu'il en est du ténébrisme caravagesque – offre plusieurs avantages.
- 11 Certes, la question de l'information dans l'art, de l'œuvre d'art comme transmission de savoir, comporte, elle aussi, sa part d'ambiguïtés, de flous, de subjectivité. Qu'est-ce qu'une information visuelle – ou visualisée ? Quand peut-on dire qu'une surface peinte nous transmet un savoir, et qu'une autre le cache, le retient, ou ne contient d'emblée aucune information ? Malgré ces écueils, je voudrais insister sur l'utilité relative du modèle « informatif » pour l'analyse de l'art – on pourrait parler également d'une méthode épistémologique, puisqu'il s'agit d'une variante de la discussion sur la question du savoir humain, ses canaux de transmission et ses limites.
- 12 Umberto Eco, dans son ouvrage *L'œuvre ouverte*¹¹, présente la théorie de l'information et son utilité pour l'analyse d'œuvres artistiques. Il n'est pas anodin que ce thème soit abordé dans le contexte d'une discussion portant sur certaines œuvres profondément et typiquement modernistes. Nous verrons par la suite comment cela peut s'inscrire dans une réflexion plus étendue sur la modernité, le modernisme, l'art et le savoir. Mais pour l'instant je me contenterai d'emprunter à Eco l'usage esthétique qu'il fait de cette soi-disant « construction scientifique » qu'est la théorie de l'information.
- 13 « La "théorie" [de l'information] cherche à évaluer la quantité d'information contenue dans un message »¹². Cette affirmation générale, à laquelle Eco ajoute maintes

modifications et nuances, reste pourtant la base de ses propos – et des miens. Sans pouvoir répéter ici tout ce que ce système d'apparence scientifique propose pour l'analyse de tout objet sémiotique, je voudrais suivre ses principes afin de montrer que la particularité du ténébrisme se trouve là : dans la quantité d'informations qu'il nous donne à voir¹³.

Fig. 1



Caravage, *L'incrédulité de saint Thomas*, 1601-02, huile sur toile, 107 x 146 cm, Sanssouci, Potsdam. Avec l'aimable autorisation du musée www.sanssouci-sightseeing.de

- 14 Jetons un premier regard scrutateur sur *L'incrédulité de saint Thomas* de Caravage, une œuvre de 1601 ou 1602, aujourd'hui au château Sans-souci à Potsdam (fig. 1)¹⁴. Cette peinture n'a pas été montrée dans les expositions citées ci-dessus, mais le « discours réaliste » ne la boude pas pour autant. Ce qui y est montré est toutefois peu « réel », même si l'on accepte la plausibilité d'une telle catégorie dans la peinture en général. Le plus frappant dans cette représentation est la décision délibérée de l'artiste – une décision sans prétexte écrit et sans tradition picturale précédente pour ce thème – d'entourer la scène biblique d'une obscurité épaisse, impénétrable. Cette surface noire, non-articulée, homogène, qui occupe une partie importante du tableau, y introduit, précisément, un autre régime de savoir. Le terme, d'origine littéraire, de *Leerstelle*, un lieu vide dans le savoir du spectateur, peut nous servir pour la conceptualisation de cette noirceur. Wolfgang Kemp a été le premier à l'appliquer à la peinture, mais son approche est plutôt narrative, sans s'arrêter sur le potentiel méta-pictural, épistémologique, voire ontologique de ce non-lieu faisant irruption dans la peinture¹⁵.
- 15 L'alliance entre art et savoir a été longtemps des plus soudées. En fait, elle est l'un des éléments qui ont survécu à la transition – par ailleurs violente – de la culture médiévale à la Renaissance humaniste. La peinture comme « bible des illettrés » s'est réincarnée, avec

Alberti, en un véhicule préféré de l'*historia*. La nouvelle traduction française, récemment parue, de *De la peinture*, nous prévient que ce terme n'est pas facilement traduisible en « histoire » ou « récit »¹⁶. Ce qui est pourtant clair, c'est que l'*historia* est constituée d'information(s). La peinture ne fait que représenter ces unités de savoir par ses moyens visuels.

- 16 Ce concept de la peinture comme incarnation d'informations, si central dans la *théorie* de l'art renaissant, est tout aussi visible dans la *pratique* artistique de l'époque. Là où l'on pourra à grand-peine décider si la peinture imite parfaitement la réalité ou pas, il sera cependant aisé de constater que la surface est sur-articulée. En règle générale, rien dans la peinture de la Renaissance n'est « gaspillé », aucun centimètre carré n'est laissé vacant. Après tout, l'habileté de l'artiste est justement de nous montrer des choses, de tout représenter.
- 17 Vu sous cet angle-là, le fait que Caravage décide de ne rien nous montrer autour de ses quatre personnages – pas de paysage, pas de personnages secondaires, pas de nature morte ou de détails architecturaux – ce fait semble étonnant, voire scandaleux. Bien sûr, la question de savoir en quoi et pourquoi une surface noire, plus qu'autre chose, est considérée dans notre culture comme l'archétype du « rien », reste ouverte. Il me semble toutefois qu'on pourrait oser l'affirmation a-historique selon laquelle il en est ainsi dans le « sens commun » des spectateurs occidentaux, aussi bien à l'époque de Caravage qu'aujourd'hui. Cela est d'autant plus vrai que l'obscurité de Caravage, loin d'être le mélange rugueux et entaché, typique, par exemple, des ténèbres de Titien, est lisse, homogène et véritablement vide. L'*horror vacui*, arrivée à son comble dans les œuvres des maniéristes, est remplacée ici par un *amor vacui* d'une force semblable.
- 18 La théorie d'information, dans sa variante esthétique proposée par Umberto Eco (et empruntée en partie à Norbert Wiener), relie la quantité d'information que contient un message à son degré d'organisation. On voit ici en action l'opposition entre, d'un côté, l'idéal humaniste d'ordre hiérarchique et d'harmonie et, de l'autre, le baroque supposé chaotique et « rhizomique ». Mais, sans risquer de telles généralisations sauvages, l'idée même d'organisation semble perdre son sens face au noir « sans appel » qui sert, pour les personnages caravagesques, d'environnement unique. Si l'on accepte le principe simple « sans organisation, pas d'information », on se retrouve obligé d'admettre que la transmission d'information chez Caravage est réduite ; cette transmission a lieu dans des zones limitées et bien délimitées du tableau ténébriste.
- 19 Une autre distinction utile faite par Eco est celle entre l'information contenue dans une œuvre et sa *signification*. Pour lui, il est vrai, cette différence revêt parfois le sens inverse de celui que je voudrais lui donner. Et pourtant, il est important de le dire : bien que le noir dans lequel baigne le tableau de Caravage ne transmette pas d'information, il n'est pas sans signification. Au contraire, sa signification même – celle que je voudrais présenter ici – tient précisément au régime spécial d'information qu'opère le tableau. En effet, tout ce que dit Eco de l'information dans l'œuvre moderne comme désordre dépendant d'un ordre préexistant, s'anéantit face à ce noir « sans contenu ». Eco rappelle que l'entropie totale, le « bruit blanc », qui comporte toutes les possibilités, sans sélection, est le point où le tout rejoint le rien. L'obscurité complète est un tel point, et ne comporte donc pas d'information.
- 20 On pourrait rapprocher mon discours sur l'œuvre de Caravage des écrits sur les œuvres « véritablement » modernistes, les peintures d'un Rothko et d'un Malevitch, que le néant a totalement envahies et où l'homogénéité de la texture rend caduc tout discours sur une

quelconque transmission d'information à l'œuvre dans l'œuvre. Mais justement, comme je vais le montrer, là se situe le rôle prémonitoire de Caravage, et le statut que je propose de lui conférer comme l'initiateur de la modernité en peinture. Bien entendu, le processus n'en est alors qu'à sa genèse, et la figuration – processus « informatif » par excellence – occupe encore une partie centrale du tableau, au sens propre et au figuré.¹⁷ Mais les deux couches de l'œuvre, ici les quatre personnages d'un côté, le noir environnant de l'autre, sont intimement liées. Dans une peinture de la Renaissance classique, l'*historia*, le pré-texte du tableau, est bien insérée dans un *contexte*. La scène dépeinte a sa place dans un ordre universel, et ce réseau complexe de correspondances est figuré dans la texture même de l'œuvre. Cet élément central de la peinture renaissante, qui va de pair avec sa plénitude mentionnée ci-dessus, serait lié aux cosmologies néo-platoniciennes en vogue à l'époque, un rapport très complexe que je devrais laisser ici sans l'élaborer. Mais regardons ce qui arrive à ce pré-texte – et plus encore au contexte – dans cette période crépusculaire de la Renaissance où le caravagisme émerge.

- 21 Le lien complexe qu'entretient Caravage avec les « pré-textes » de ses peintures, c'est-à-dire avec leurs « programmes », est évident à plusieurs niveaux – l'histoire tourmentée de leur réception immédiate en dit beaucoup. Quant au contexte, on peut dire qu'il subit un anéantissement encore plus radical. Regardons, par exemple, une représentation plutôt conventionnelle de *l'incrédulité de saint Thomas*, de cent ans antérieure au tableau de Caravage : celle, bien diurne, de Cima da Conegliano, de 1505 (fig. 2). La figuration de l'histoire s'insère là dans un double contexte, celui d'une architecture classicisante et celui d'un paysage élaboré. L'interprète érudit et attentif pourrait entreprendre une série sans fin d'analyses, en discernant analogies, échos, oppositions et superpositions. L'iconographie institutionnalisée n'a jamais boudé ce plaisir.

Fig. 2



Cima de Conegliano, L'incrédulité de saint Thomas avec saint Magno Vescovo, vers 1505, tempera et huile sur panneau, 215 x 151 cm, Gallerie dell'Accademia, Venice. Avec l'aimable autorisation du Ministero dei Beni e le Attività Culturali

www.gallerieaccademia.org

- 22 L'interprète essayant d'approcher le tableau de Caravage par les mêmes voies et à l'aide des mêmes outils se dirigera aussitôt vers une impasse. Quel contexte, quelles correspondances pour les personnages de cette *incrédulité* qui flottent plutôt dans un chaos – un non-cosmos – sans articulations, sans structure et sans repères ? On ne peut même pas dire que la scène dépeinte a lieu au sens strict du terme, puisque aucun « lieu » n'est signalé aux spectateurs confus...
- 23 Cet isolement dans un espace homogène et informe – ce dernier terme est utilisé, lui aussi, par Eco comme « métaphore épistémologique » d'une œuvre qui ne raconte pas, qui n'est qu'une discontinuité – cet isolement, donc, s'inscrit dans un contexte cosmologique plus large, avec ses corollaires épistémologiques nécessaires¹⁸. Le moment historique dans lequel émerge l'art de Caravage est celui, décisif, où sont actifs des penseurs tels que Giordano Bruno et Montaigne. Le premier théorise l'univers infini, sans hiérarchie et sans limites, ce qui implique une relativisation du savoir humain et l'impossibilité des systèmes clos ; le second prône un scepticisme généralisé, où tout lien et toute correspondance ne sont qu'hypothétiques.
- 24 Vu sous cet angle, l'omniprésence du terme « réalisme » dans le discours sur Caravage, avec ses présupposés d'une correspondance entre réalité extérieure et représentation, semble encore plus malvenue. En fait, en relation avec le terme tardif d'« hyperréalisme », où tous les détails de la réalité, jusqu'aux plus anodins, sont censés être reproduits avec une précision minutieuse, je propose de parler plutôt, dans le cas de Caravage, d'« hypo-réalisme ». Certes, certains aspects de la réalité sont reproduits d'une

manière qui, sans résoudre les problèmes conceptuels d'un tel discours, aurait peut-être convaincu les oiseaux de Zeuxis de les considérer comme « réels » ; mais cette réalité est appauvrie, amoindrie, les informations qu'elle inclut sont à tel point réduites que le vide sort gagnant et la richesse phénoménologique du monde s'évapore.

- 25 Si l'iconographie classique a trouvé son bonheur dans la peinture structurée et détaillée du Quattrocento et du Cinquecento, la peinture ténébriste appelle une histoire de l'art renouvelée. À l'épistémologie qui fonde cet art – ce qu'il dit sur le savoir humain et ses limites – doit répondre une fraîche épistémologie disciplinaire, dans le sens, cette fois, d'une réécriture de la méthodologie à la base de cette prétendue « science ». Certes, l'histoire anti-positiviste de l'art a été maintes fois inaugurée, mais curieusement elle a été rarement appliquée à la peinture caravagesque. On pourrait réfléchir à ce paradoxe en se rendant compte d'un deuxième moment historique, le présent dans lequel nous nous trouvons, car l'intrication de l'art, du savoir et du savoir sur l'art y est toujours présente – et tout aussi complexe.
- 26 Parler de l'art contemporain au singulier serait évidemment un pari insensé. La scène artistique de nos jours, par sa taille même, est hétérogène à souhait, et ne permet guère un discours repérant des « modes » ou des « courants ». Cependant, il existe des moments de cristallisation où, au moins par la volonté rétrospective et par le biais de théories qui englobent l'art, une généralisation peut paraître plausible. Un tel moment récent a été la Documenta XI, qui a eu lieu à Kassel, en Allemagne, en 2002.
- 27 Si les œuvres présentées dans cette immense exposition internationale, la plus importante peut-être aujourd'hui, ont été nécessairement de nature éclectique, le raisonnement théorique à la base du projet avait une cohérence d'une solidité impressionnante. Le principe guidant le choix des œuvres peut être résumé par une déclaration orale étonnante du commissaire général, Okwui Enwezor, dans une des soirées thématiques qui ont accompagné l'exposition : « L'art aujourd'hui », a-t-il dit, « est plus une affaire de savoir (« is more about knowledge ») qu'une affaire d'images ». Ainsi décrit, le caractère documentaire de cette Documenta gagne en épaisseur théorique, et son message politique ressurgit. Les essais du catalogue, le manifeste officiel de l'équipe de commissaires, vont absolument dans ce sens. Le projet a inclus, à part l'exposition, quatre « plate-formes » de discussions théoriques, et Enwezor lui-même, dans son essai d'introduction, parle de « constellations enchevêtrées de domaines discursifs, circuits de production artistique et de production de savoir, et de modules de recherche... »¹⁹. Ce vocabulaire scientifique réapparaît avec la définition des dites « plate-formes » comme des « encyclopédies ouvertes pour l'analyse de la modernité tardive... une manière ouverte d'organiser le savoir » et de l'exposition comme « boîte à outils diagnostiques »²⁰.
- 28 L'art est désormais considéré, donc, comme un outil pour la transmission du savoir. L'idée d'une autonomie de l'art, d'un domaine protégé à la Kant où celui-ci serait pratiqué sans entraves et sans influences extérieures, y est fortement combattue. Cette approche, loin d'être une invention originale de la Documenta, est fort tangible dans la politisation de l'art et de son historiographie durant ces dernières décennies, dans la visibilité sociale de l'art et dans les interactions de la théorie de l'art avec diverses disciplines de recherche. Or, il est évident qu'une telle approche se positionne *contre* quelque chose, qu'il s'agit d'une réponse à une situation historique héritée. Cet héritage est bien celui de la modernité, du divorce entre art et savoir, dont les origines se trouvent autour de cette année lointaine, 1600.

- 29 Raconter l'histoire de la modernité comme la querelle entre l'art et le savoir pose un certain nombre de problèmes historiographiques et théoriques que je ne pourrais mentionner que brièvement. D'abord et encore, la généralisation : si l'art caravagesque a eu une grande influence sur la peinture occidentale dans les siècles suivants, il est vrai que des mouvances différentes et même opposées ont existé tout au long de l'âge moderne. Mais l'innovation du ténébrisme, à savoir la conception d'un art qui, au lieu de transmettre un savoir, l'occulte, a ouvert à la peinture des nouvelles possibilités, strictement impensables auparavant. Désormais, l'idéal d'une transparence n'a été qu'une option, et l'opacité a gagné ses droits.
- 30 Mais il est un deuxième problème dans ce récit, selon lequel les 400 dernières années seraient comme une enclave dans le temps entre une époque où le savoir dans l'art allait de soi, et une période – la nôtre – où leur alliance semblait se recomposer. Mon récit semble être en contradiction avec un autre, celui, très en vogue de nos jours, selon lequel la modernité émerge avec Descartes et les Lumières, dans un énorme spectacle panoptique où le sujet règne sans partage d'un point de vue unique, croisement de tous les savoirs. La philosophie créerait ainsi une idéologie – le modernisme – où la vision et le savoir iraient de pair, et où l'art, logiquement, ne pourrait que suivre.
- 31 Tout cela n'est pas faux, loin de là. Mais si l'art brise sa soumission au savoir, cela lui permet, précisément, de ne pas suivre les méandres de sa théorie, de développer son propre parcours, ses propres critères, sa propre épistémologie. Le développement de différents domaines, en l'occurrence l'art et la philosophie, ne suit, d'ailleurs, jamais la même chronologie, un décalage y est souvent repérable, mais ici la divergence est essentielle à cette voie – l'une des principales – qu'emprunte un certain courant artistique au début du 17^e siècle.
- 32 Ainsi, ce qu'il en est de la *modernité* – un champ de possibilités où la peinture opère son virage vers le non-savoir, ou bien un champ de possibilités inauguré par la peinture rebelle – diffère du parcours, déjà largement étudié, du *modernisme*, dont le suffixe indique bien l'aspect idéologique. Et si aujourd'hui, dans cette post-modernité qui est censée être la nôtre, la réconciliation entre l'art et le savoir paraît étonnante, si elle exige un discours théorique explicatif élaboré, la raison en est précisément ce moment prégnant, qui a rendu possible Rembrandt et Monet, Goya et Turner, et finalement l'abstraction, le comble et de la modernité en peinture, et de l'évacuation du savoir de ce qui intéresse l'artiste. Sans surprise, la mise en cause des préjugés albertiens a débouché sur une crise totale de la *mimésis* et de la représentation picturale.
- 33 Il convient maintenant de revenir sur *L'incrédulité de saint Thomas* (fig. 1), car après tout, c'est l'analyse de l'œuvre de Caravage qui m'a conduit à une spéculation historique un brin trop ambitieuse. Par ailleurs, mon analyse du savoir dans ce tableau a ignoré jusqu'ici un aspect capital : la pertinence du savoir non seulement pour le *style* ténébriste inventé par Caravage, mais aussi dans le thème qui sert de base narrative à ce tableau particulier, l'histoire biblique de saint Thomas. Toute peinture de Caravage, au moins après 1600, peut nous fournir l'occasion d'une analyse picturale où la surface noire serait une métaphore de l'ignorance humaine ; mais peu de ses œuvres nous offrent cette couche supplémentaire, tel un « bonus », pour approfondir encore la portée de l'interprétation. Ce n'est que lorsque contenu et forme, idée et vision, récit et couleur, se conjuguent tous par un jeu d'échos complexe, que la raison d'être de l'art – et de son interprétation – est vraiment atteinte.

- 34 Le thème narratif de ce tableau – l'*historia* explicite dans son titre, le point de départ des gestes des personnages – semble exprimer un message plutôt clair au sujet du savoir humain. Saint Thomas doute de la résurrection de Jésus, et demande une preuve – qui doit être à la fois visuelle *et* tactile. Ses doutes se déploient à deux niveaux : d'abord, au lieu de croire ce qu'il voit, il ne trouve convaincant que ce qu'il touche. Mais là, évidemment, ne se trouve pas le problème épistémologique qui le rend, saint Thomas lui-même, religieusement *douteux*. Après tout, il aurait dû croire Jésus sur parole, sans attendre ni la vision ni le toucher. Pourquoi, alors, l'histoire – le mythe – le fait passer par ces deux étapes d'hérésie, de la croyance « aveugle » à la croyance par la vision, et de là à la conviction par le toucher exclusivement ?
- 35 Je ne vais pas essayer de répondre ici à cette question théologique. L'important est le grand intérêt témoigné par Caravage pour cette histoire fortement ambiguë. Le point de départ de la représentation semble être cette complexité inhérente à l'histoire elle-même. L'histoire, faut-il le rappeler, qui occupe le centre du tableau, mais qui reste limitée à cette partie de la toile, et qui n'arrive pas à organiser la totalité du tableau par le biais narratif.
- 36 Saint Thomas, donc, ne croit pas à ce qu'il voit. Cela, dans un sens, est une problématique qui dépasse la théologie, qui appartient au domaine épistémologique pur, à la question de savoir comment connaît-on le monde. Saint Thomas, effectivement, s'est déjà placé, théologiquement, hors-la-loi, en demandant la preuve par les sens. Or, même dans le domaine sensuel, il a des exigences bien précises.
- 37 La peinture de Caravage nous montre saint Thomas en train de mettre son doigt dans la plaie de Jésus, et les deux témoins qui regardent la scène. Regardent ? Y a-t-il bien quelqu'un qui regarde dans ce tableau ? Caravage utilise ici une astuce magnifique, adoptée souvent, plus tard, par le peintre hispano-napolitain Ribera : la lumière tombe de manière à créer comme des lacs noirs d'ombre profonde là où, on suppose, se trouveraient les yeux des personnages. Les yeux invisibles deviennent ainsi une métonymie de la cécité : physiquement, d'abord, car sans lumière les yeux ne peuvent pas voir ; et ensuite par association. Dans un univers où même les yeux ne se voient pas, ne se savent pas, que pourrait-on espérer voir *par* les yeux ? Pire, même si on savait que les yeux regardent, qu'ils voient, jamais ne pourrait-on deviner sur quoi ils posent leur regard, où ils regardent. La vision devient ainsi une affaire pour le moins douteuse.
- 38 Cet effacement de l'organe voyant, et par là même de la vision comme processus direct et simple, intervient non pas dans un texte, mais dans l'objet visible par excellence, dans ce morceau de toile qui, avant tout, se donne à voir, se constitue comme objet de regard. Cette aporie de la vision pose d'emblée les conditions de regard pour le spectateur, l'empêche d'espérer l'adoption de cette position omni-voyante et omnisciente supposée par la théorie albertienne de la peinture. Et cela, non seulement par des moyens conceptuels – par le message verbalisé qui fait « dire » à cette peinture que la vision est ambiguë, opaque et fragile, mais aussi par le déroulement même du processus visuel – de ce regard posé par le spectateur sur le tableau. L'obscurité ambiante envahit le centre du tableau, de sorte que le spectateur, qui ne sait pas où se déroule tout cela, comment positionner dans le cosmos cet épisode, ne sait maintenant pas non plus ce qui se passe entre les personnages, qu'il croyait initialement bien éclairés. Vers où regardent-ils, au fait ? Qui voit quoi ? Que savent-ils ?

- 39 Saint Thomas, lui, sait. Il sait parce qu'il touche, il pénètre la chair même de Jésus, qui, à son tour, le touche aussi, qui sait par la souffrance et par la douleur exacerbée que lui inflige Thomas. Mais nous, les spectateurs, sommes interdits de toucher. Un peu comme les deux personnages « de trop », nous sommes aveuglés par l'obscurité et empêchés de participer à l'échange tactile. Et, après tout, si nous pouvions toucher, la situation changerait-elle ? Bien sûr que non : on se heurterait à la toile lisse, homogène, sans texture et sans volume, typiquement caravagesque. Nous n'en saurions pas plus ; il faut regarder, voir ; mais cela, nous le savons, nous plongera de nouveau dans cette noirceur sans fin.
- 40 D'autres détails viennent renforcer ces observations : la lumière qui, au lieu d'éclairer les yeux, tombe sur les fronts, les sites supposés de la pensée abstraite, non-figurée ; l'écho presque parodique de la plaie christique qu'évoque le trou si visible dans la chemise de saint Thomas – une « preuve » de la superficialité pitoyable de la vision, qui peut nous faire croire que deux choses si dissemblables se ressemblent ; ou la cuisse découverte de Jésus, vestige inanimé et comme mal peint comparé au torse, ce qui renforce l'impression d'arbitraire. La vision ne garantit donc aucun savoir. La peinture, la vision incarnée, matérialisée, non plus. Les prétentions de la peinture comme art humaniste, à la Alberti – et de l'histoire de l'art comme discipline humaniste, à la Panofsky – sont mises à mal, voire ridiculisées, par le dispositif pictural de Caravage. La peinture, représentation d'une *historia* ? Le tableau, *mimésis* d'une réalité ? L'art, iconographie faite couleur ? Rien de tout cela ne résiste à ce petit groupe d'aveugles, flottant dans ce je-ne-sais-où, titubant vers la seule connaissance donnée à l'homme : le savoir par la chair, par la souffrance, par les entrailles. Ni Alberti, qui voulait regarder le tableau par une fenêtre, d'une distance sécurisante, ni l'histoire de l'art positiviste, qui voudrait regarder un spectacle visuel à partir d'un lieu protégé, ne sortent indemnes de cette expérience.
- 41 Cette fissure, cette fêlure, qui s'agrandissait et s'approfondissait sans cesse depuis 1600, est donc, peut-être, en train de se fermer. L'image spéculaire d'un moment lointain de transition – y compris, forcément, l'inversion des sens qu'imposent tous les miroirs – serait en train de se produire devant nos yeux. Je laisserai les historiens de demain se prononcer sur le pourquoi et le comment de notre moment historique, dont l'existence même semble montrer qu'il défait ce qui a été suggéré, à Rome, il y a quatre siècles.

NOTES

1. J'utilise, dans cet article, les termes « ténébrisme » et « caravagisme » comme quasi-synonymes, même si, d'un point de vue plus général, je crois que le ténébrisme ne se résume pas au seul « génie » qu'est Caravage : en tant que phénomène culturel, ses racines sont plus profondes : sociales, artistiques et philosophiques à la fois.

2. Andrea Bayer, « Defining Naturalism in Lombard Painting » dans *Painters of Reality: The Legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, édité par Andrea Bayer, New York, The Metropolitan Museum & New Haven & Londres, Yale University Press, 2004, p. 3. Je traduis toutes les citations de ce catalogue.

3. Roberto Longhi, cité par A. Bayer, art. cit., p. 4.
4. A. Bayer, *ibid.*, p. 10. Bayer précise que Moroni ne le fait pas, mais la possibilité théorique d'une telle reproduction (en anglais le verbe est *replicate*) n'est pas remise en cause.
5. Giulio Bora, « Toward a New Naturalism: Sixteenth-Century Painting in Cremona and Milan », dans *Painters...*, op. cit., p. 149.
6. Mina Gregori, « Caravaggio and Lombardy: A Critical Account of the Artist Formation » dans *Painters...*, op. cit., p. 32.
7. Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, France Culture/ Denoël, 2004, p. 145-146.
8. Beverly Louise Brown (ed.), *The Genius of Rome 1592-1623*, Londres, Royal Academy of Arts, 2001.
9. Michael Ann Holly, *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca & Londres, Cornell University Press, 1996.
10. Voir Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, trad. G. Ballangé, Paris, Gérard Monfort, 1988 (édition originale : 1888) ; *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, trad. C. et M. Raymond, Paris, Gérard Monfort, 1992 (édition originale : 1915).
11. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bézieux, Paris : Editions du Seuil, 1965 (édition originale : 1962), p. 69 et suivantes.
12. *Ibid.*, p. 70.
13. Soit dit en passant, une différence importante existe entre le concept français d'information comme unité discrète, qu'on peut compter et par là même « pluraliser », et l'« information » anglaise, qui signifie plutôt une quantité qu'on peut mesurer mais pas compter.
14. Sur le débat entourant l'authenticité et la chronologie de ce tableau, voir Maurizio Marini, *Caravaggio « pictor praestantissimus »*, Rome, Newton & Compton Editori, 2001, p. 461-462.
15. Wolfgang Kemp, « Verständlichkeit und Spannung: Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts », dans *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, édité par Wolfgang Kemp, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 1992, p. 307-332. La différence d'approche peut s'expliquer par le fait que Kemp ne s'intéresse ici qu'à la peinture du 19^e siècle.
16. Leon Battista Alberti, *La peinture*, édité par Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, Paris, Editions du Seuil, 2004 (édition originale: 1435), p. 331-340.
17. J'utilise ici « figuration » au sens généralement accepté de « peinture figurative » et non pas selon l'approche, pourtant intéressante et utile, proposée par Georges Didi-Huberman dans *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.
18. U. Eco, op. cit., p. 117-140, en particulier 120 - 121.
19. Okwui Enwezor, « The Black Box » dans *Documenta 11_Platform 5 : Exhibition - Catalogue*, Kassel, Hatje Cantz Publishers, 2002, p. 42. Je traduis.
20. *Ibid.*, p. 49.

RÉSUMÉS

Dans le monde universitaire et l'univers muséal, le réalisme est aujourd'hui le paradigme interprétatif principal de l'art de Caravage. Cet article propose une lecture de l'œuvre du peintre qui dépasse cet enjeu et se concentre sur la question des tableaux comme la transmission –ou, en l'occurrence, la dissimulation – d'un savoir ou d'une information. L'innovation de Caravage est d'avoir rompu l'alliance entre art et savoir, nouée par l'idée albertienne de l'*historia* comme la

base indispensable de chaque composition. Caravage, entourant ses sujets par une obscurité épaisse, limite ainsi l'information fournie aux spectateurs. La révolution caravagesque est peut-être en train de se clore actuellement, avec le retour en force de l'information comme élément fondamental de l'art contemporain.

INDEX

Keywords : baroque, Caravaggio, realism

Mots-clés : baroque, Caravage, réalisme

Thèmes : esthétique, histoire de l'art

Index chronologique : XVIIe siècle, XXe siècle

AUTEUR

ITAY SAPIR

Doctorant à l'EHESS (Centre de Sociologie du Travail et des Arts) et à l'Université d'Amsterdam (Amsterdam School for Cultural Analysis).